

Taskovics Viktória

Szegedi Tudományegyetem

Halálperformanszok Patti Smith memoárjában (*M Train*, 2015)

Patti Smith 2015-ben megjelent *M Train* című memoárjának középpontjában az egyéni és kollektív halálesetek traumatikus tapasztalata áll. Memoárja céljának az utazáson, zarándoklaton keresztül történő gyászfeldolgozás és annak megírása tekinthető. Smith elbeszélőjének csavargása nem csak a narratívában említett fizikai terekben megy végbe, hanem a textuális térben egybefonódó identitáskonceptiók, emlékezettöredékek és irodalmi szövegek között is. Az elhunytakkal való találkozás lehetőségét, illetve annak illúzióját az elbeszélés, a textuális tér jelenti Smith narrátora számára, aki önmagát olvassa és írja bele különféle terekbe és történetekbe: „*Azért írok, hogy legyen mit olvasnom.*” Az *M Train* megállít ezeket az intermedialis találkozási pontokat képezik, azonban ezek mesterséges mivoltával kénytelen szembesülni az önéletírását olvasó narrátor, aki saját fikciójának csapdájában találja magát.

M Train (2015)

*Lost things. They claw through the membranes,
attempting to summon our attention through an indecipherable mayday.
Words tumble in helpless disorder. The dead speak.
We have forgotten how to listen.*

(Smith 2015, 227)

Patti Smith *M Train* című memoárja 2015-ben jelent meg New Yorkban, egy több évtizedes időszak lenyomataként. A főhős-narrátor az első memoárjához, a 2012-ben megjelent *Kölykökhöz* (*Just Kids*) képest megváltozott szerepben és élethelyzetben tűnik fel. A korábbi, szintén traumaközpontú, de a hagyományos zenei önéletrajz műfajához erőteljesebben köthető narratívával szemben a jelenleg tárgyalt mű elsősorban az elbeszélő házassága utáni tapasztalatait rögzíti. Főhőse a fiatal, bohém beatnik lány helyett az önmaga számára tett ígéretekkel szembe helyezkedő, saját gyásztapasztalatát detektáló özvegy. Amellett, hogy a cím referenciálisan is értelmezhető, hiszen az 'M' New Yorkban az M-metróvonalon Brooklyn és Manhattan között közlekedő járatra is utalhat, jelölheti a memoár témája

alapján a *memory train* (emlékezet járat), *mind train* (elme járat), esetleg *mourning train* (gyász járat) szókapcsolatok kezdőbetűjét is.

Az epizódszerűen felépített narratíva térben és időben széles spektrumon mozog. Az utazás toposza nemcsak a szöveg témáját, hanem felépítésének koncepcióját, vagy éppen annak hiányát is példázza: az utazás során elkalandozó és álmodozó narrátor spontán reflexiói jelennek meg az egyes fejezetekben, melyek között mégis felfedezhető egyfajta szimmetrikus szerkesztés. A nem-lineáris narráció különféle emléktöredékekből összeállt montázsok sorozatát vonultatja fel, melyek a második világháború utáni gyermekkori élmények beemelésétől, az első házassági évfordulón át egészen a kiadás évéig mutatnak be egy-egy önálló címmel jelölt epizódot. Ezek többnyire lazán kapcsolódnak, világszerte különféle helyszíneken játszódnak. Szimmetrikus keretként szolgálhatnak a házasságához, s egyben Jean Genet-hez kapcsolódó rituális helyszínek, melyeket a továbbiakban részletesebben elemzek az azokban megjelenő szubjektumkonstrukciók, performativitás és trauma kérdéskörei felől.

Smith önéletírásainak közös nevezője, hogy különféle öndokumentációi, mint a memoárrá bővített naplójegyzetei, azokhoz társított fotói, egyúttal útinapló formájában közreadott szövegei rendszerint egy traumatikus keretbe vannak beágyazva. A *Kölykök (Just Kids)* Robert Mapplethorpe 1989-ben bekövetkezett halála, az *M Train* esetében pedig férje, Fred Smith 1994-es elhunya jelentik a memoárok kiindulópontját. Az *M Train* esetében a halál, mint egyéni veszteség, számos egyéb halálesettel íródik egybe. A narrátor zárandoklata során ellátogat egykori szubjektumkonstrukcióinak egyes állomásaira is: Frida Kahlo mexikói házába, Sylvia Plath sírjához, Jean Genet *Egy tolvaj naplójában* megírt börtönszigetre, illetve Genet marokkói sírjához. A valós és narratív térben is véghez vitt zárandoklat állomásain különféle rítusokat, performanszokat ad elő, melyek a regényen kívüli, 'valós' térben játszódnak, viszont a textuális térben fonódnak össze egy cselekményegésszé, intermedialis performanszá, melynek sikertelenségét illusztrálja végül a Genet-sírjánál készített fotó. Az önreflexív nézőpontból megszólaló narrátor útja során szembesül egykori identitáskonstrukciója és önmaga múlandóságával, és színre viszi saját halálát is. Lebontja saját önéletírását, mint művészi önéletrajz felől olvasható szöveget, elmesélésre érdemes, példaszerű történetet.

A Smith-memoárban megformált kószáló-narrátor egyszersmind a saját történetfragmentumaiból épített állomások között bolyongó, traumafeldolgozó szubjektum allegóriájaként értelmezhető.

Az önéletíró punk

*I've been called the 'princess of piss',
 'the keeper of the phlegm',
 'the wild mustang of rock 'n' roll' [...]
 but I was not really a punk,
 and my band was never a punk rock band.
 (Smith in Kot 2015)*

Patti Smith mindig is tartózkodott a fix címkék alatt történő besorolástól, a kategorizálástól, vagy bárminemű behatárolt öndefiníciótól. Nem így a nyilvánosság különböző orgánumai. A zenei lexikonok és magazinok állandóan visszatérő szófordulata a „punk keresztanyjaként” hivatkozik rá az 1970-es évtized második felétől a new yorki punkszcénában betöltött ikonikus szerepe miatt, valamint a későbbi hatástörténete tükrében. Az 1990-es években indult *riot grrrrl*-mozgalom¹ megkerülhetetlen referenciapontként tekintett rá, hiszen egy alapvetően férfiak által dominált szcénában képes volt saját teret szerezni magának öntárgyasítás nélkül. Sokak szerint a punk és a hip-hop szubkultúrákban, a könnyen fogyasztható, *mainstream* szcénákkal ellentétben, nagyobb tér, láthatóság és alkotói szabadság volt biztosítva a nők számára. Ezek a zenei irányzatok a megelőző korszakok trendjeihez képest kevésbé hierarchikus, tekintélyvel nyugvó platformokat jelentettek. (Meyer & Milstone 2012, 53) Ennek okai részben azzal magyarázhatóak, hogy az említett szcénákban nem a zeneipar működése és igényei szabták meg a produktumot: a céljuk kezdetekben a fennálló politikai és kulturális normák kritikája, nem a fenntartása volt. A nemi sztereosztereotípiák és tradicionális nemi szerepek átörökítéséért felelős, romantikus rocknroll-dalokkal szemben, vagy egyéb “műanyag” populáris zenei produktumokkal ellentétben, ezek a dalok dühösek voltak, perifériára sodródott társadalmi csoportok problémáit, és a nőekkel szembeni erőszakot tematizálták. Míg az előbbi szcénák a női résztvevőkre leginkább potencionális rajongóként tekintettek, addig a punkban lehetőség nyílt a konvencionális feminin attitűdök áthágására, a férfiakkal közel egyenrangú szerepek betöltésére. (Meyer & Milstone 2012, 61, 200) Habár a punkmozgalom

¹ A 90-es években, Olympiában alakult szubkulturális és zenei irányzat, amely ötvözte a feminizmus politikáját a punk zenei attitűddel. A mozgalom képviselői elutasították a punk színtér heteronormatív hagyományát, macsó-éthoszt, helyettük egyenlő szerepeket, önkifejezési kereteket követeltek, valamint olyan témákat dolgoztak fel zenéjükben, mint a családon belüli erőszak, kapcsolati erőszak, szexizmus, rasszizmus, osztálykülönbségek. Képviselői a 90-es években Bikini Kill, Bratmobile, Huggy Bear, L7 stb, akikre hatással voltak a megelőző évtizedek underground és mainstream női előadói, például: The Slits, Au Pairs, The Raincoats, Joan Jett vagy Patti Smith (Leonard 2014).

alapvetően önmagát egalitárius elvek mentén gondolja el, a gyakorlatban ennek megvalósulása ambivalens. Helyet biztosít a nők számára, egy kevésbé konvencionális feminin attitűd elfogadását szorgalmazza, azonban ezt a maskulin attitűdökhöz, elvárásokhoz való igazodás esetén teszi csak lehetővé. (Meyer & Milstone 2012, 200) Még ha a punk a rocknroll zsenikultuszával való leszámolását is tűzte ki célul, mint egy sokkal demokratikusabb és igazságosabb világszemlélet képviselője, a zsenikultusz és sztárkultusz jelenlétét igazolja a szubkultúráról írt férfiszemszögű autobiografikus szövegek túlsúlya, illetve maga a kritikátlan *hype* és egyéb zenei utóhatások, melyek során nem ritkán idolt, sőt mártírt faragnak közönséges gyilkosokból, mint a Nancy Spungent a mai napig tisztázatlan körülmények között meggyilkoló Sid Viciousból.

A zenei témájú autobiográfiák az autobiografikus szövegek azon szubszánérét képviselik, melyek már eleve magukban foglalják azokat a kételyeket, amiket a posztstrukturalista elméletek az önéletrírással szemben megfogalmaztak mind a szerzőség problematikája, mind a leírtak hitelességét, valóságtartalmát illetően. Továbbá, a saját műfaji konvencióik reprodukálása révén metareferenciális szövegekként értékelhetőek. (Butler & Stein 2015, 115) Egyes kritikusok épp ebből kifolyólag vonakodnak ezen szövegek elemzésétől: egyrészt a bulvárujságírással rokon, olcsó szórakozást kínáló tömegtermékeknek látják őket, másrészt pedig az önéletrajzzal szemben általános elvárást vélik meghiusulni, miszerint annak szerzője hiteles, vallomások szöveget tár az olvasója elé. Ez az elvárás megdőlni látszik annak tudatában, hogy az egyes szerzők egyéni műveiként aposztrofált írások sokszor valójában szellemírók munkái, vagy legalább társszerzőkkel közös együttműködések eredményei. (Butler & Stein 2015, 116) Sokféleségük ellenére a zenei autobiográfiák egy közös narratív trópusban osztoznak, ez pedig lényegében a populáris szereplő önleplező, saját fikcióját bejelentő aktusa.² A szövegek narrátora egy autonómnak láttatott gesztus keretében létrehoz egy visszatekintő narratívát, melynek célja megmutatni az önéletríráson keresztül valódi arcát, (re)konstruálni a maszk mögötti valódi perszónát, aki egyúttal arcrongálásán (de Man 1997, 94) keresztül mintha önmaga hamisságát ismerné be. A valósság és hamisság paradoxikus együttállása azt sugallja, hogy a közismert imidzs csak egy szükséges performansz, egy piacra szánt termék, ellentétben az írás őszinteségével, igazságával (Butler & Stein 2015, 117). Az önmagasággal való szembenézés nem ritkán az olvasót együttérzésre sarkallja a különféle gyermekkori traumák, szenvedéstörténetek, áldozathozatalok elmesélése folytán, azon lemondások számbavételével, melyeket a betöltött szerep, a siker megkövetelt. A

² A fikció egy bizonyos célképzet szolgálatának érdekében működik, felfedi saját természetét a szelekció, kombináció és az önleplezés (önbejelentés) aktusai által (Iser 1997, 51).

sztárönéletrajzok és zenei önéletrajzok árucikké silányított vallomásai éppen az illuzórikus intimitásélmény következtében egy újabb mesterséges perszónát alkotnak meg. Igazságának garanciája a szerző nevével ellátott nyomtatott szöveg, ami a digitalizált technológiák okozta távolsággal szemben elsőbbséget élvez (Gács 2020, 35–36). A szövegek performatív aspektusa ezen önéletírások transzmediális jellegéből is eredeztethető: a mediális határokon átívelő, a *public image* részét képező korpusz folyamatos mozgásban, burjánzásban, alakulásban van, a populáris szereplőknek az őket tematizáló produktumok felett nincs teljeskörű irányításuk, így az autoritás elvesztésére adott reakcióként is értelmezhető az önéletírói vállalkozás.

Patti Smith memoárjai nem illeszkednek a zenei önéletírások közé annak ellenére, hogy szerzőjük zenész, vagy zenei munkásságát többen ismerik, mint az irodalmi munkásságát. Számára az írás egy sokkal intimebb, magányosabb időtöltés, aminek elsődleges közönsége önmaga. „*Azért írok, hogy legyen mit olvasnom*” (Smith 2015, 178). Smith memoárjaiban a hangsúly nem a zenei, populáris kontextuson van, illetve annak felépítésén, hanem épp a művészi önéletrajzok köré szőtt mítoszok leépítését célozza meg hétköznapi jelenetekre építve. Nem egy sikertörténetet tárnak az olvasó elé, és nem is egy karriertörténetet, vagy egy kivételes személykör épített mítoszt bontanak ki az olvasóközönség számára. Egy általános tapasztalatot tematizálnak: a gyászt, illetve a narrátor a traumára adott személyes reflexióját beszélik el. Hangsúlyosan a női szemszög van előtérbe helyezve. Ez a maszkulin szubkulturális közegben tapasztalt kívülálló, vagy *outsider* perspektívájából megszólaló narrátor szemszögén keresztül formálódik, aki véletlenszerűen találja magát az adott közegben. A női perspektívájú autobiográfia szubverzív, transzgresszív jellegét pont ez az idegenségtapasztalat, bizonytalanság, állandó feszültségérzet adja. Sikertörténetet írni női perspektívából pedig csak akkor lehetséges, amennyiben az alany összejátszik az adott kulturális közeg nőiségkoncepciójával, annak szerepelvárásaival. A populáris és nem populáris zenei közegekben elhallgatott paktum, hogy a femininitás a dekoratív, fiatal, attraktív külső fenntartásában és kizárólag külső, testhez köthető jegyekben határozható meg (Meyer & Milestone 2012, 71). Így, például az öregedés, a halál, a gyermekvállalás traumatapasztalainak tematizálása kívül esik azokon a kategóriákon, melyek a “sikerességhez” vezető egyenes utat jelölik – Smith memoárjainak kiemelt témáit képezve.

Az *M Train* sok tekintetben a *Kölykök*ben felépített narratíva ellenpontjának tekinthető. Az első memoárban megjelenő kölyök-lét, mint a társadalmi konvenciókkal szembehelyezkedő allegorikus szereplehetőség radikális fordulatot vesz, a főhős/narrátor megváltozik, amikor Fred Smith-szel megismerkedik, majd 1980-as házasságukat követően visszavonul a nyilvános szerepléstől.

Amikor Patti Smith úgy döntött, hogy kiszáll - amikor úgy döntött, hogy férjhez megy és háziasszony lesz belőle, Todd Rundgren volt az egyetlen, aki tudott erről. [...] Patti még az együttesnek sem mondta el. [...] Elmonda nekem, hogy férjhez akar menni, és gyerekeket akar, és milyen jó, hogy Frednek ugyanaz a vezetékneve, mint neki, mert így nem kell megváltoztatnia a nevét. [...] Azt mondtam, nem akarom, hogy ez legyen az utolsó lemeze. A rock and rollal kapcsolatban sokkal kamaszosabb voltam. Számomra ez hihetetlen veszteség volt; úgy fogtam fel, mintha meghalt volna valaki a családban. [...] Pattinek tulajdonképpen nagyon trükkös dolog sikerült. Megvalósította a rock and roll halált anélkül, hogy meg kellett volna halnia.” (McNeil & McCain 2009, 427–428, 433)

Ahogy a fenti idézetekből is kiderül, a 70-es évek new yorki punk szubkulturájának a társaság elhagyása és a klasszikus, konformista életpálya választása, a megállapodás, egyenlőnek bizonyult a (szimbolikus) halállal. Smith túlélési trükkje talán éppen abban rejlik, hogy nem abban az értelemben volt soha punk ikon, ahogy a többiek, hiszen nem is tudott úgy az lenni. A punk tekinthető egy homogén kifejezésnek, akárcsak a rocker, vagy a ted, mivel ezek alapvetően fehér, alsó középosztálybeli, munkásosztálybeli férfiakat jelölő, totalizáló, egyben uniformizáló megnevezések (Meyer & Milestone 2012, 61), melyeknek női jelöltje eredetileg nem volt. Ezért amit Smith képviselt, arra sem létezett nyelvi jól körülhatárolható kategória. Így már eleve nem is létezhetett. Részben azért is, mert a punk szóhoz kapcsolható negatív konnotációk, mint a hasznavehetetlen, mocskos, vacak, kitaszított stb. a nőiség hagyományos „illelmes” vagy dekoratív attribútumaival nem fértek össze, vagy az alantasságában nőiességétől megfosztott prostituált szinonimájaként ruházódtak fel elsősorban jelentéssel. (ld “punk” in etymonline) Smith punk női mivolta a „minden dacára való létezés” emblémája.

Csavargóként New Yorkban, Mexikóvárosban és a szöveg univerzumban

A Smith autobiografikus regényeiben megjelenő utazás a gyászfeldolgozó szubjektum narratív (re)konstrukciójának, az utazás által önmagát újjáépítő és kereső narrátor zárandoklatának fiktív és valós térben is meglévő állomásaihoz vezet. A narratívum válik azzá a közeggé, mely által lehetősége nyílik a felépülésre. Tehát egyfajta performatív folyamat része, amelynek célja a gyászfeldolgozás. Míg a *Kölykök* narratívája az identitáskonstrukció felépítését tematizálta, addig az *M Train* egy tapasztaltabb nézőpontból, a traumatapasztalat következtében önmagát újraépíteni kényszerülő szubjektum belső utazását is színre viszi. A korábbi

identitáskonstrukciója építőköveitől való eltávolodás tapasztalatát jeleníti meg egy önreflexív zárandoklat keretein belül.

A modern, nagyvárosi, sőt világ csavargójaként megjelenő narrátor kapcsán felmerülhet paratextusként a Benjaminhoz köthető kószáló figurája (Benjamin 1969, 228–273), mint kritikai fogalom, és mint szubverzív identitáskonstrukció. Benjamin Baudelaire nyomán megteremtette a *flâneur*, a nagyvárosi kóborló figuráját, melynek jelentései a posztromantikus irodalomban a privilegizált térhasználattal bíró, modern művész metaforájaként rögzültek. A tekintet, a látás autoritásán keresztül a szubjektivitás metaforáját, egy hierarchikus pozíciót takartak a város olvasásának kivételes képessége által (Horváth 2007, 126–127). A kószáló totalizáló olvasatában a városhoz való viszony tárgyiasul, míg önmaga inkognitóban, jelöletlenül tud maradni, zavartalanul járhatja a nyilvános tereket önnön rítusainak rabjaként.

Horváth Györgyi meglátása szerint a XIX. századi női várostapasztalat ezzel ellentétben egy jóval korlátoltabb térhasználatról számol be, mely többnyire a magánszférára korlátozódnak, nyilvános tereken való megjelenés esetében pedig a nő a jelölt szubjektum pozíciójába került, és nem tudott kilépni a megfigyelt státuszából (141). A kószáló figurája a 2000-es évektől többféle reprezentációs stratégia mentén válik olvashatóvá, elveszti maskulin autoritását, feminizálódik. A századforduló magányos irodalmi csatangolói egy polgári életvitellel szembenálló, analitikus figuraként, elidegenedett művészként jelennek meg, akik a kapitalizmus során marginalizált rétegekkel, társadalmi számkivetettekkel (rongyszedőkkel, prostituáltakkal) azonosulnak. Így perspektívájuk nem a város szövege fölött áll, hanem általa képződik meg (153). A prostituált, mint nyilvános térhasználó és az kószáló között analógiát fedezhetünk fel, hiszen feminizált megfigyelőként ugyanazt viszik véghez: anyagot gyűjtenek a szakmájukhoz (Horváth 2007, 155).

Smith narrátora egy olyan feminin kószáló figura szerepében jelenik meg, aki megfigyelésének elsődleges tárgya nem a város, hanem önmaga. Mániákusan öndokumentál: megírja minden impresszióját, rezdülését, álmát, vízióját. Rítusszerű keretek között látogatja kedvenc kávéházait, mint az első epizódban szereplő Café'Ino-t, ahol írással tölti idejét. A felgyülemlett anyagból állítja össze memoárjait, így munkáját rendszerint nyilvános térben végzi. Felmerül a kérdés, hogy valójában mennyiben lehetséges inkognitóban, jelöletlen megfigyelőnek maradnia a nyilvánosság számára közismert szereplőként, ami eleve jelöltté teszi. Smith főhőse teljes természetességgel számol be a memoárban mindennapos teendőiről, mint például az aznapi reggelijéről, vagy napi rutinjáról, aktuális olvasmányélményeiről, macskák etetéséről, az utazások során különféle tömegközlekedésen szerzett élményeiről. Olyan, mint egy átlagos turista, aki beolvad a tömegbe. Ahogy

Gács Anna rámutat, a hétköznapi banalitás, egyszerűség tematizáló autobiográfiák is tekinthetőek szubverzívnek, mert a műfajjal szembeni előzetes elvárásokat forgatják ki (Gács 2020, 31–33).

A memoárban megformált narrációban nincsen semmiféle sztárallűr, vagy saját ismertségből fakadó privilegizált térhasználat. Mindennemű ismeretségéből fakadó történet egy eltávolító gesztussal önironikusan, önparodisztikusan ábrázol, mint például a Frida Kahlo szülőházába tett látogatását. A Casa Azulban játszódó, nem kevésbé teátrális epizódnak az az érdekessége, hogy egyszerre jelenik meg benne a fiatalkori, művészek iránt rajongó elbeszélő, és a saját idoljainak halálával szembesülő idősebb narrátor, aki látogatása során váratlanul rosszul lett, ezért a múzeum vezetője úgy dönt, befekteti Rivera műtárgyként kiállított ágyába. Saját, korábbi naiv reflexiójával kell így testközelből szembesülnie, az ereklyeként, műtárgyként kiállított ágyat átesztétizált, szakrális dimenziójától megfosztott, egyszerű használati tárgyként kénytelen használni. Ez, bizonyos tekintetben ugyanaz a folyamat, amit Smith az önéletírás műfajával véghezvisz. A teátrális jelenet narratív reprezentációja során egyszerre saját halálát rendezi meg, s mintha a múzeum munkatársai a narrátor halálos ágyát körülálló gyászolók szerepébe kerülnének. De ugyanakkor a parodisztikus jelleg abból is fakad, hogy mindannyian tisztában vannak azzal, hogy mindez színjáték.

Úgy fészültem a hajamat, ahogy Frida, szalmakalapot viseltem, mint Diego, és most megérintettem Frida ruháit, és Diego ágyában feküdtem. [...] A szobában sötét volt, és elaludtam. [...] Láttam a könnyeket lecsordulni az igazgató és a hölgy arcán, akik gondomat viselték. Arcokra többé nem emlékeztem. [...]

Az igazgató meggyőző indokkal ébresztett fel.

– Látogatók fognak érkezni hamarosan.

– Ne aggódjon, mondtam, most már jól vagyok.

(Smith 2015, 122–123)

Az önparódián túl ez a jelenet a trauma, a gyászfeldolgozás kontextusában is értelmezhető. A narrátor halott idoljának ágyába fektetése egy identifikációs mechanizmus irodalmi reprezentációja. Még ha csak imitációja is a halálnak, lényegében egy szimbolikus identifikáció a halottal (Kristeva 2007, 32). Mindez visszautal a memoár eredeti, performatív célkitűzésére, a gyászfeldolgozásra. Az egyéni és a kollektív traumatapasztalat ebben a jelenetben így egymásra íródik.

Véleményem szerint azonban ez az identifikációs gesztus nem csak a szeretett és idealizált személyek elvesztésével, és annak traumájával való szembesülés/együttérzés eszközeként működik, hanem Smith saját

múlандóságával is kénytelen szembenézni. Egy 2015-ös interjúban, amikor a szerző a hatvanhatodik életévét töltötte be, a következőképpen nyilatkozott az *M Train* megírásának körülményeiről:

Mindig későn érő típus voltam, így különösebben sosem aggodalmaskodtam amiatt, hogy mi lesz, ha megöregszem egyszer, de ez volt az egyik alkalom, mikor szembesültem a korommal. (Patti Smith says “M Train” is the roadmap to her life” 2015)

Smith filozófiájának ellentmondásossága épp a halálhoz való viszonyban bontakozik ki. Korábbi memoárjából megtudhatjuk, hogy a fizikai értelemben vett halál nem jelenti egy adott személlyel való kapcsolat, kommunikáció végét. Ennek egyik magyarázata a katolikus neveltetéséből eredeztethető, ahol gyermekkorában korán elsajátította az imádkozás képességét, ezáltal a halottakkal való kommunikációt. Ezt jól példázza a *Kölykök*ben megírt jelenet, melyben a leukémiában elhunyt barátnővel, Stephanie-val való kapcsolat fenntartása az újonnan elsajátított imádságon keresztül válik lehetségessé. A későbbiekben ugyanezt a modellt alkalmazza idoljaival való kapcsolat fenntartására, akiknek életét könyvekből ismeri meg: „Az imádkozás iránti szeretetemnek azonban hamarosan vetélytársa akadt: a könyvek iránti rajongás” (Smith 2012, 15).

Smith felfogásában az irodalom, tágabb értelemben véve pedig a művészet válik azzá a mediális közeggé, amelyben szimultán létezhet élő és holt. Ennek eszköze a *prosopopeia*, mint az arcadás, „hangadás” retorikai alakzata (de Man 107), hiszen amíg valakivel, valakihez beszélnek, vagy valakiről beszélnek, az jelenlévőnek érzékelhető, azonban ez a hangadás csak egyetlen beszélő, jelen esetben a narrátor beszédének bizonyítéka. Az általa képviselt művészet-eszmény a halál gondolatával való dacolás: az alkotások túlélnek alkotójukat, így a halhatatlanság garanciája a műalkotásban rejlik, ezért nem lehet pusztán véletlen, hogy a memoárnak Smith szerzője és főszereplője is egyben. Kristeva elmélete szerint amennyiben a gyász, a hiány a képzeletbeli aktus mozgatója, abban az esetben a műalkotás szolgálhat a trauma ellensúlyaként (2007, 30). A szerző számára a fikció természetes, performatív képződményként épül be az egyéni tapasztalatába.

Még ha tudom is, hogy ő egy kitalált karakter, sokkal kedvesebb számomra, mint a legtöbb ember. („Patti Smith says „M Train” is the roadmap to her life” 2015)

A traumatikus felismerés azonban abból fakad, hogy tudja: ő is alkotó, tehát túlélésének egyetlen garanciája a műalkotásokba való menekülés, a tudatos hibernáció. Pszichogeográfiai szempontból értékelve tehát a narrátor

csavargása nem csak a narratívában említett fizikai terekben megy végbe, hanem a textuális térben egybefonódó identitáskonceptiók, emlékezettöredékek és irodalmi szövegek között is (Kérchy 2018, 100), ami közös túlélésük, halhatatlanságuk illúzióját táplálja. Az egyes szerzők, szövegek idézése, mozgásban tartása ilyen értelemben ugyanúgy az utaz(tat)ás toposzára vezethető vissza, egyben örök nyughatatlanság és otthontalanságérzet is, amely a fizikai terek ellenpólusaként és tükörképeként is értelmezhető. A memoárban megjelenített helyszínek valós térben is bejárhatóak, mégis meghatározó aspektusuk a trauma, a hiány, amelyek folyamatosan a belőlük hiányzókra utalnak vissza, mint a temető, a Kahlo-ház, vagy a fényképek.

Fotó Genet sírjánál

A *Kölykök* és az *M Train* esetében is egy kettős portré bontakozik ki a szövegből. Am az *M Train* esetében a hangsúly nem a közös történet megírásán van, ahogy a Mapplethorpe és Smith történetét tematizáló *Kölykök* esetében. Sokkal inkább a narrátor/főhős egyéni útján, a másik elvesztésére adott reakciójára, a gyászból fakadó útkeresésre esik a hangsúly. Ahogy az identitáskonstrukciók is egymásra íródnak, a halálesetek tekintetében is megfigyelhető az egyéni és kollektív veszteségek egyidejű jelenléte. Somogyi Gyula Shoshana Felman traumaelméletéből kiindulva a túlélő narratívájának felépítését performatív folyamatként értelmezi, amely feltételezi a megszólítható másik empatikus jelenlétét a prozopopeia alakzatán keresztül, s így a felépülés stratégiájaként tud működni (Somogyi 2011, 25). Smith memoárjában ezek az alakzatok egyrészt magából az önéletírás műfajából következnek, valamint párbeszédes formában jelennek meg, melyekben a narrátor egyszerre egy interszjektív beszélőként funkcionál jelenlévő és nem-jelenlévő, élő és halott között.

A női narratív pozícióból konstruált főhős saját diskurzusa által formálódik meg egy önreprezentációs, rekonstrukciós folyamat keretében. (Bollobás 19) Viszont Smith narratív identitása tekintetében nem csak egy, hanem több, megsokszorozott identitás párbeszédeként képződik meg ez a konstrukció. A narratív identitás megalkotásának elsődleges forrásai gyermekkori olvasmányélményeihez köthetőek, ahogy a *Kölykök* esetében is. Azonban ezeket folyamatos változás, rögzíthetlenség jellemzi: egyik sem válik kizárólagossá vagy hézagmentesen betölthetővé. A gyermekkori nézőpontból beszélő és az időskori narrátor, az első házassági évfordulót ünneplő feleség és az özvegy, a magánszférába zárt anya és a kitaszított csavargó pozíciójából megszólalók mind egy hibrid identitás egyes összetevőit alkotják, akár csak Smith Genet iránti rajongása, és a vele való azonosulás. A kulturálisan

marginalizált csoportok hasonló diszkurzív folyamatok révén konstruálódnak (Bollobás 2007, 18) – amit Smith Jean Genethez való kapcsolódása is jól mintáz.

Gyerekkoromban olvastam, hogy Jean Genet mindig is Saint Laurent du Maroni börtönébe vágyott, a megátalkodott gonosztevők közé. Az Ördög-sziget, ahol Dreyfus is fogoly volt, ahol sok elítélt életét vesztette maláriában vagy szökés közben a piranhákkal teli folyóban, a hely, ahová az igazi bűnözők kerültek. A negyvenes években azonban, mikorra már megkapta a büntetését, a börtönt bezárták, így sosem juthatott el a fegyenctelepre. olvastam, hogy ez a tény elkésérítette, így elhatároztam, egy napon majd elmegyek oda, és hozok neki ajándékot: egy kevés földet és néhány követ, vagy bármi apró szuvenírt, ami a fegyenctelepről mesél. Sosem sikerült találkozunk [...] William Burroughs ígérte, hogy egyszer majd bemutat minket egymásnak, és gondoltam, adok neki majd valamit, ha találkozunk, így ha én nem is tetszenék neki, [...] a köveknek azért csak örülni fog. (Schlaich 2013)

Pár hónappal a házassági évfordulónk előtt Fred azt mondta, ha megígérem, hogy lesz egy közös gyerekünk, elvisz bárhová a világon. Hezitálás nélkül rávágta, hogy Saint Laurent szigetére szeretnék menni. Jean Genet a Tolvaj naplójában úgy ír Saunt Laurentról mint felszentelt földről. [...] Genet túl későn börtönözték be ahhoz, hogy csatlakozzon a testvériséghez, akit halhatatlanná tett az írásaiban. (Smith 2015, 10)

Az egyes identitáskonstrukciók mind performatív képződmények Smith memoárjában. Az irodalmi fikció világából kölcsönzött szerepek, ahogy Genet *Egy tolvaj Naplója* című önéletírásában idealizált társadalmi számkivetett, mind a Genet-t olvasó Smith narrátora, valamint az olyan társadalmi folyamatok is, mint a házasság, az anyaság performatív aktusokként olvashatóak. A performatív módon konstruált szubjektum rögzítettségét, fluiditását, identitásjátékát figyelhetjük meg Smith memoárjaiban. Ez a *Kölykök* esetében a szerepjátékot játszó gyermek allegóriájában nyilvánul meg, és épp ezért lesz jelentősége annak, hogy az *M Train* esetében narrátor az anyaság ígéretén keresztül juthat csak el az Ördög-szigetre. Az anyaság egy rögzített, társadalmi nemében jelölt pozíció, mely a heteroszexuális mátrixba való visszatérést jelenti. (Bollobás 45) Smith választott úticélja viszont elsősorban nem az ő vágyát teljesíti be, hanem Genet vágyát, aki jól példázza a társadalom periferiájára sodródott csoportok azonosan módon képződő identitáskonstrukcióját, mind a csavargó, a nem heteroszexuális, és a bebörtönzött bűnöző tekintetében. A Genet-vel való szimbolikus azonosulás, helyettesítés vagy imitáció csak abban az esetben következhet be, ha a narrátor vállalja az alku feltételeit, performálja a heteroszexuális nőt. A szigeten gyűjtött

köveket és földet 2013-ban elhelyezi Genet marokkói sírjánál egy intermediális rituálé, fiktív performansz keretében, és ezt dokumentálja is fotóval, és egy ugyanabban az évben készített rövidfilmmel. (*Three Stones for Genet*) A memoár, illetve a Genet-epizód többszörösen intermediális jellege abból eredeztethető, hogy az irodalmi önéletrajz elveszti kitüntetett pozícióját a vizuális médiumok előtérbe kerülésével (Gács 2020, 72). Illetve ahogy Barthes is rámutat, a fotó és az önéletrajz hasonló természetű médium, így Smith memoárjában is azonos funkciót képviselnek:

A Fotográfia egyébként történetileg úgy indult, mint a Személyiség művészete, mint az ember identitásának, egyéni sajátosságának, azaz annak a művészete, amit a szó összes értelmében az ábrázolt lényegének nevezhetnénk. (Barthes 1985, 92)

A fényképészet bizonyos tekintetben utilitarisztikus művészet, hiszen a fénykép készítése az elsődleges cél, nem pedig a valóság megörökítése (Szilágyi 2014, 37). A fotó ebből a fordított hozzáállásból kifolyólag le is leplezi saját művi természetét. A direktpozitív eljárással készült Polaroid természetéből fakadóan önálló műtárgynak tekinthető. Ez a fajta öndokumentáció egyfajta muzealizációs eljárásnak feleltethető meg, mely során a fotókon keresztül Smith magángyűjteményének részeivé válnak az egyes kompozíciók. Összegyűjtésük, elraktározásuk azt az illúziót kínálja fel, hogy a fotókon rögzítettekkel birtokosa rendelkezik, azonban ahogy Sontag is rámutat „*a fotográfiában a dolog (egy adott elmúlt pillanatban) sohasem metaforikus értelemben van jelen*” (Sontag 1999, 10–11).

A fekete-fehér képeket a legtöbb esetben kulturális beidegződésből hitelesebbnek, dokumentumszerűbbnek látjuk. A fotó és szöveg által megképzett, Genet és Smith mediális térben történő találkozása az a jelentés, amit a narrátor elsődlegesen implikál: elsősorban a vizuális médiumokon keresztül (ún. cinkosság) (Barthes 1985, 98). A cinkosság jelen esetben pedig a narrátor által felkínált olvasatból fakad: a korábbiakban kifejtett művészeteszmény és trauma produktumaként értékelhető, mely során a műalkotás fétise a halhatatlanságba vetett hit képződménye, a találkozás lehetősége (Kristeva 2007, 30). A fotózás viszont lényegében be nem avatkozás, sikertelen performatívum. Egyrészt abból adódóan, hogy aki a fotót készíti, az nem vesz részt az eseményben. Smith fikcióhoz való viszonyából kiindulva a halottal, illetve annak sírjával való fotó úgyszintén készülhetett egy közös portrét megteremtő igénnyel, egyfajta identifikációs gesztusként is, melyen mind két szereplő lehet egyszerre élő és halott. Ezért lehet jelentősége annak, hogy Smith a sírral együtt kerül a fényképre, hiszen részt akar venni a rítusban, nem csupán figyelőállást akar felvenni. Másrészt az íráson és a fotó médiumain keresztül, a prozopopeia alakzatán képesek

szimultán megidézni a távollevőt, de sosem teszik jelenlévővé azt. Smith így voltaképpen kívül reked a fikciója világán, éppen a saját fiktív performanszának köszönhetően, hiszen nem befolyásolja Genet-történetét, kívánsága teljesülésére nincs garancia, mindössze egy szöveget hoz létre, amelynek maga is olvasójává és szereplőjévé válik, akárcsak Genet szövegének.



Felhasznált irodalom

- Barthes, Roland. 1985. *Világokamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa Kiadó.
- Benjamin, Walter. 1969. *Kommentár és prófécia*. Ford. Bizám Lenke. Budapest: Gondolat.
- Bollobás, Enikő. 2007. „Performansz és performativitás. A női, a meleg és nem fehér szubjektumok nagy előadásai az irodalomban” In Séllei Nóra. (szerk.) *A nő, mint szubjektum, a női szubjektum*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 17–57.
- Butler, Martin & Daniel Stein. 2015. „Musical Autobiographies: An Introduction” *Popular Music and Society* 38 (2): 115–121.
- Felman, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Gács, Anna. 2020. *A vágy, hogy meghatódjunk. Tanulmányok a kortárs önéletrajz-kultúráról*. Budapest: Magvető.

- Horváth, Györgyi. 2007. *Nőidő. A történeti narratíva identitásképző szerepe a feminista irodalomtudományban*. Budapest: Kijárat.
- Iser, Wolfgang. 1997. „A fikcionális aktusai.” Ford. Katona Gergely. In Thomka Beáta (szerk.) *Az irodalom elméletei IV*. Pécs: Jelenkor, 51–84.
- Kérchy, Anna. 2018. *A nő nyelvet ölt. Feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok*. Szeged: Jate Press.
- Kot, Greg. 2015. „[Patti Smith on Horses: I Was Not Really a Punk.](#)” BBC.com. Letöltés: 2020. november. 15.
- Kristeva, Julia. 2007. „A melankolikus képzelet.” Ford. Dobossy Anna. *Thalassa* 18 (2–3): 29–50.
- Leonard, Marion. 2014. „[Riot grrrl.](#)” *Grove Music Online*. Letöltés: 2020. december 6.
- de Man, Paul. 1997. „Az önéletrajz mint arcrongálás” Ford. Fogarasi György. *Pompeji* 2-3: 93–107.
- McNeil, Legs C Gilian McCain. 2009. *Please Kill Me - A punkzene cenzúrázatlan története*. Ford. Tomori Gábor. Budapest: Cartaphilus.
- Meyer, Anneke & Katie Milstone. 2012. *Gender and Popular culture*, Cambridge: Polity Press.
- „[Patti Smith says „M Train” is the roadmap to her life.](#)” 2015. *Youtube.com*. Letöltés: 2020. dec. 5.
- „[Punk.](#)” *Online Etymology Dictionary*. Letöltés: 2020. november 15.
- [Three stones for Jean Genet/Patti Smith.](#) 2013. Rend. Frieder Schlaich.) 2013. Filmgalerie 451.
- Somogyi, Gyula. 2011. „Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban” *A trauma alakzatai. Studia Litteraria* (50) 3–4: 20–35.
- Smith, Patti. 2010. *Just Kids*. New York: Bloomsbury.
- 2012. *Kölykök*. Ford. Illés Róbert & Turi Tímea. Budapest: Magvető.
- 2015. *M Train*. New York: Bloomsbury.
- Sontag, Susan. 1999. *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest: Európa.
- Szilágyi, Sándor. 2014. *A fotográfia (?) elméletei*. Budapest: Vince.